
Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di
Alfredo Buccaro, Ciro Robotti



Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di
Alfredo Buccaro, Ciro Robotti

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



e-book edito da

Federico II University Press

con

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 4

Direzione

Alfredo BUCCARO

Co-direzione

Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLÌ

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei

Varianti strategiche e paesistiche

a cura di Alfredo BUCCARO e Ciro ROBOTTI

© 2019 FedOA - Federico II University Press

ISBN 978-88-99930-04-2

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Dalla battaglia di Gallipoli alla battaglia di Lepanto: vedute scolpite del Mediterraneo sotto assedio

From the battle of Gallipoli to the battle of Lepanto: sculpted siege of Mediterranean under siege

MASSIMO VISONE

Università di Napoli Federico II

Abstract

Il saggio pone l'attenzione sulle raffigurazioni scolpite di città sotto assedio su tombe e monumenti negli anni in cui si scontrarono l'Europa cristiana e l'Impero ottomano, quando si avviò un temporaneo processo di sostituzione dell'iconografia laica a quella religiosa. L'arco cronologico è circoscritto tra due episodi significativi: la battaglia di Gallipoli (1416), quando una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città sullo stretto dei Dardanelli; la battaglia di Lepanto (1571), che si concluse con la vittoria delle flotte della Lega Santa su quella di Alì Pascià.

This paper focuses on the depictions of sculpted siege views on tombs and monuments in the years in which Christian Europe and the Ottoman Empire clashed. The chronological arc is circumscribed between two significant episodes: the Battle of Gallipoli (1416), when the Venetian navy routed the Turkish one for re-conquering the city over the Dardanelles; the battle of Lepanto (1571), which ended with the victory of the Lega Santa Navy on the one led by Ali Pasha.

Keywords

Storia urbana, iconografia urbana, città fortificate.

Urban history, urban iconography, fortified cities.

Introduzione

La Puglia ha sempre avuto un ruolo strategico nei rapporti tra Occidente e Oriente, rappresentando una sorta di "testa di ponte" tra due culture diverse tra loro in quel gran mare che è il Mediterraneo. Le tracce dei crociati e degli ordini militari sono molto visibili in chiese, masserie fortificate e castelli, rappresentando una memoria significativa di questi luoghi. Ciò è ancora più vero per alcune città, come Brindisi, porto da cui salparono pellegrini e cavalieri alla volta della Terra Santa e per le spedizioni crociate. Si tratta di un sito nodale per le comunicazioni, ancora vivo tutto'oggi, ma per motivi diversi: prevalentemente turistici, per chi intende raggiungere la Grecia via mare, e facile approdo per il nuovo storico ciclo migratorio che caratterizza la cronaca quotidiana e gli sbarchi più recenti.

Questa regione, la più orientale della penisola italiana, territorio d'incontro e di scontro, è stata attraversata per secoli [La Puglia, l'Adriatico, i turchi 2013], e continua a essere percorsa, da popolazioni giunte dall'Oriente e dall'Occidente, che hanno lasciato, e lasceranno, tracce visibili della propria cultura, della propria lingua, della propria religione, delle proprie arti e delle proprie usanze su questo territorio e in giro per l'Europa, in un fenomeno che non può non essere considerato come parte di quel grande processo di globalizzazione che caratterizza la storia dell'umanità.

Sulla base di queste premesse, il presente saggio, basato su alcuni miei precedenti contributi sulla circolazione dei modelli di vedute di città sotto assedio scolpite tra XV e XVII secolo [Visone 2012a; Visone 2012b; Visone 2016], intende porre l'attenzione sulle raffigurazioni di città riprodotte su tombe e monumenti celebrativi di crociati e condottieri negli anni in cui si scontrarono l'Europa cristiana e l'Impero ottomano.

L'arco cronologico di riferimento è simbolicamente circoscritto tra due episodi significativi. Il primo è la battaglia di Gallipoli (1416), quando una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città alternativamente sotto l'egida della Serenissima sin dal 1204, e alle successive incursioni nello stretto dei Dardanelli. Il secondo è la celebre battaglia di Lepanto, che si concluse con una schiacciante vittoria della flotta guidata da don Giovanni d'Austria su quella ottomana di Alì Pascià. Come è noto, lo scontro navale avvenne il 7 ottobre 1571 e vide fronteggiarsi la flotta musulmana e quella della Lega Santa, che riuniva le principali forze navali del continente, come, tra le altre, quelle della Repubblica di Venezia, dell'Impero spagnolo, della Repubblica di Genova e del Ducato di Savoia. Tra questi due scontri si sviluppa una trasformazione figurativa dei monumenti sepolcrali, che vede lentamente sostituire la rappresentazione dei riferimenti simbolici di natura religiosa con quelli di carattere prettamente laico, fino a giungere per un breve periodo a un'esaltazione personalistica dell'uomo, celebrata proprio attraverso la raffigurazione dei principali luoghi in cui si consumarono le battaglie tra l'Europa occidentale e quella orientale. La raffigurazione delle città sotto assedio racconta anche, attraverso le stesse vedute, la trasformazione della città alla moderna, grazie al processo di adeguamento delle fortificazioni alle nuove tecniche della guerra e al supporto scientifico nato dal dibattito critico che si sviluppa in numerosi trattati di balistica e dell'arte delle costruzioni militari.

1. La fortuna del ritratto di città negli anni dell'avanzata turca

In età moderna, l'iconografia urbana raggiunge livelli quantitativi e qualitativi mai visti prima [de Seta 2011]. La città ritratta trova una felice fortuna artistica e una rapida diffusione a stampa, in particolare negli atlanti, principale volano di circolazione della veduta e della cartografia [Woodward 1996]. Un soggetto che trova una distribuzione sempre maggiore fino a costituire un genere autonomo. L'iconografia urbana si evolve e assume forme nuove, grazie a un mercato in continua evoluzione, dove troviamo esponenti della politica, della diplomazia, dell'aristocrazia e del clero, uomini d'arme in giro per l'Europa.

Le vedute di città scolpite hanno una fortuna legata principalmente al monumento sepolcrale o celebrativo di condottieri che avevano partecipato ai principali eventi bellici tra il XV e il XVII secolo, in un continente impegnato contro l'avanzata turca. Sul significato degli apparati decorativi, Martha Pollak osserva che le vedute d'assedio «were part of the wider interest in the representation of the city in the Renaissance. The monumental city view and siege had been suggested as appropriate for the decoration of princely residences by Albert and other early Renaissance humanists; the works of art produced to commemorate, for instance, the Battle of Pavia fulfill this recommendation, linking military representation to Renaissance practices of artistic representation and thus also to antiquity. This established fully the military panorama as a bona fide work of art». [Pollak 2000, 609; Pollak 2010, 109-153].

Tra Quattro e Cinquecento l'uomo ha imparato il «modo di ritrarre un sito corretto», afferma Leonardo da Vinci, e queste raffigurazioni acquisiscono un crescente realismo. Esse sono realizzate sulla base dell'osservazione diretta, ma anche mediate da descrizioni o disegni di carattere militare, che il committente aveva raccolto nel corso dei suoi viaggi, forse già pensando a eternare la sua memoria attraverso le arti della guerra, secondo ben noti modelli del primo Rinascimento. Tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento, invece, gli atlanti, la

cartografia e le vedute di battaglie avevano raggiunto un elevato numero di riproduzioni, con una grande diffusione non solo negli ambienti religiosi e in quelli colti e scientifici dei collezionisti, ma anche tra quegli uomini che avevano attraversato l'Europa al servizio del re e in nome della fede durante gli anni dell'avanzata turca e della Riforma [*Atlas militaires manuscrits européens* 2003].



1. Guglielmo Monaco, Porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli. La presa di Accadia, particolare, 1474-1475.



2. Guglielmo Monaco, Porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli. La battaglia di Troia, particolare, 1474-1475.

2. Gli esordi, tra sacro e profano: Arezzo, Napoli e Toledo

Agli esordi della veduta scolpita di città sotto assedio va menzionato un episodio piuttosto prematuro: la tomba di Guido Tarlati (1330 circa) nel duomo di Arezzo di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura. Le formelle che caratterizzano il monumentale sepolcro commemorano il vescovo, affiancando alla tradizionale iconografia religiosa la rappresentazione delle sue imprese civili (l'ampliamento delle mura di Arezzo e una veduta di Lucignano) e militari (gli assedi di Chiusi e Caprese Michelangelo) [Conticelli 2005].

Un'opera che merita di essere ricordata in questo contesto è la porta bronzea di Castel Nuovo a Napoli: essa celebra le vittorie di Ferrante d'Aragona su Giovanni d'Angiò e sui baroni ribelli. Nel programma di trasformazione all'antica della reggia [de Divitiis 2013], la glorificazione delle imprese militari del sovrano costituisce parte di primaria importanza. Al centro dell'arco di Ferrante, posto all'interno dell'arco di Alfonso, è sistemata la porta a due battenti. Le sei formelle

MASSIMO VISONE

che la compongono, opera del fonditore francese Guglielmo Monaco e di aiuti, furono realizzate tra il 1474 e il 1475. La narrazione delle battaglie con cui Ferrante concluse vittoriosamente la ribellione è risolta con la descrizione di sei episodi ed è accompagnata da distici latini attribuiti a Giovanni Pontano [*Le porte di Castel Nuovo* 1997; Barreto 2004]. La porta trasforma la cronaca in storia e celebra in vita il condottiero stesso [Barreto 2013].

Tra le rappresentazioni si segnalano quattro formelle che raccontano eventi accaduti nell'agosto del 1462 in due distinti siti pugliesi, che qui si segnalano con il distico che li accompagna: la presa di Accadia dopo un'eroica resistenza all'assedio aragonese di ben 19 giorni (*Aqva dia fortem cepit rex fortior vrberem / andegavos pellens viribvs eximii*); la ritirata degli Angioini da Accadia verso Troia (*Hinc Troiam versvs magno concvssa timore / castra movent hostes ne svbito pereant*); la battaglia di Troia sulle rive del torrente Sannoro (*Hostem troianis Fernandvs vicit in arvis / sicvt Pompevm Cesar in ehactis*); la presa di Troia (*Troia dedit nostro requiem finemq(ve) labori / in qva hostem fvdi fortiter ac pepvli*). Dal punto di vista urbanistico, dopo la distruzione del 1462 e con il crescere della popolazione, queste città, in particolare Accadia, iniziarono a estendersi verso le aree limitrofe. Il programma iconografico e la veduta urbana superano la visione puramente ideale e raccontano il dato di realtà: si notano le concitate azioni delle battaglie e i danni inferti alle mura urbane. Il forte realismo che contraddistingue le raffigurazioni va riferito a Guglielmo Monaco. Questi, in qualità di 'miles governatore dell'Arteglia' del Regno, oltre che al seguito dell'esercito aragonese, poteva viaggiare senza particolari difficoltà, in modo da vedere i luoghi rappresentati e restituirli agli occhi di tutti a imperitura memoria. Il programma iconografico della porta bronzea di Napoli, che fa proprio il clima eroico dell'Umanesimo, non resta un caso isolato. Una prima eco di questa innovazione è il ciclo di vedute nella cattedrale di Toledo [Heim 2009], in cui è raccontata la *reconquista* di Granada. Si tratta di cinquantaquattro pannelli in legno, posti come schienale delle sedute del coro inferiore e realizzati da Rodrigo Duque, meglio noto come Rodrigo Alemán. L'intagliatore fu incaricato dall'arcivescovo don Pedro González de Mendoza nel 1489 e a questo primo lotto fanno riferimento le città conquistate dall'inizio della guerra con la cattura di Alhama nel 1482 fino alla commessa, ma il ciclo si concluderà nel 1495. Anche a Toledo si celebrano in vita le imprese del committente, impegnato nella conquista dei domini musulmani in Spagna.

3. Monumenti funerari: vedute scolpite del Mediterraneo sotto assedio

Le raffigurazioni scolpite di città sotto assedio a corredo di monumenti funerari, per lo stretto rapporto tra il committente e l'opera stessa, sono indicative del messaggio che si intende trasmettere, nella sua cosciente mitizzazione della cronaca come parte della Storia. In questo contesto culturale, il ciclo iconografico non potrà non essere connesso direttamente con la rielaborazione di modelli del mondo classico e, nello specifico, di quello delle monumentali colonne romane o degli archi di trionfo.

Proprio i monumenti funerari rappresentano la voce più importante per le raffigurazioni oggetto di questo contributo. La grande visibilità di queste opere consente tanto all'erudito osservatore, quanto al grande pubblico di viaggiare attraverso le vedute, di osservare da vicino i protagonisti e di immaginare i luoghi lontani in cui si erano svolte le principali battaglie. Il presente contributo prende in esame un arco cronologico emblematicamente circoscritto tra due episodi significativi: la battaglia di Gallipoli (1416) e la battaglia di Lepanto (1571), in cui si confrontano due distinti atteggiamenti culturali legati alla diversa committenza, ovvero ai protagonisti che esaltarono in tempi e modi diversi il proprio ruolo di condottiero laico o cristiano nell'arrestare l'avanzata turca. Nella prima battaglia di Gallipoli una squadra veneziana mise in rotta l'armata turca per riconquistare la città e restituirla, pur brevemente, alla Serenissima.

Come è noto, nella ripartizione dell'impero dopo la conquista di Costantinopoli (1204), Gallipoli toccò ai Veneziani, ma fu ripresa dagli imperatori bizantini nel 1224. Dopo alterne vicende, in cui si succedono domini e interessi catalani, genovesi e bizantini, la città cadde in mano ai Turchi. Nel 1416 dieci galee veneziane, agli ordini di Pietro Loredano, giunte a Gallipoli furono assalite dalle navi turche. Loredano mise in rotta il nemico, ma la vittoria non ebbe alcun risultato. Il governo veneto, preoccupato degli avvenimenti italiani, ordinò di concludere la pace, che lasciò le cose nello stato di prima e Gallipoli, come è noto, rimarrà fino al Novecento una roccaforte della difesa dei Dardanelli [Manfroni 1902].

Nella seconda metà del Quattrocento, nella Gallipoli turca si svolgeranno altri scontri a opera delle armate cristiane. Nel 1472, Sisto IV, appena eletto al soglio pontificio, appoggiò una crociata contro l'Impero Ottomano, divenuto nuovamente aggressivo e minaccioso nei confronti dell'Europa. Il papa affidò al cardinale Oliviero Carafa la guida delle galee pontificie per attaccare Maometto II, incluse quelle veneziane guidate da Pietro Mocenigo, poi doge dal 1474 al 1476. Le loro imprese videro bombardamenti ad Adalia (Setalia), saccheggi a Smirne, la distruzione di Ainos e delle sue saline, così come scontri a Lemno e, soprattutto, provocarono l'incendio dell'arsenale del sultano a Gallipoli, scontri raccontati da diverse fonti coeve, tra cui la cronaca cinquecentesca di Teodoro Spandounes, nobile greco presso la corte veneziana [Setton 1978, I, 314-345; Spandounes 1997, 94].

Il confronto tra le opere commissionate dal cardinale napoletano e dal doge veneziano mostrano due approcci culturali ben distinti per celebrare le rispettive memorie. A Roma, infatti, per la cappella eretta nella chiesa di Santa Maria della Minerva, Oliviero Carafa (1430-1511) aveva chiamato Filippino Lippi per affrescarne le pareti (circa 1488-1493). Il grande arco marmoreo che incornicia la cappella e gli affreschi che ricoprono i due lati, il fondo e il soffitto raggiungono un'organica sintesi rappresentativa di valori religiosi e morali, unita alla grandiosità della classicità romana nelle forme rinascimentali toscane. Gli affreschi della parte sinistra della cappella, in cui era una porta che dava in una cappellina sepolcrale dove effettivamente fu deposto il cardinale alla sua morte, purtroppo sono andati perduti per l'erezione della monumentale tomba di Paolo IV Carafa (1560). Oliviero Carafa a Napoli è maggiormente ricordato per il Succorpo di San Gennaro nel Duomo, realizzato per ospitare le reliquie del santo, ove poi furono traslate le spoglie dello stesso cardinale, e in cui campeggia una statua scolpita a tutto tondo rappresentante il committente inginocchiato in preghiera. Entrambe le opere sono prive di riferimenti alla crociata contro i Turchi.

A Venezia, invece, Pietro Mocenigo (1406-1476) commissiona per la propria tomba nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, attribuita a Tullio Lombardo [Lombardo 2006], un programma iconografico in cui prevalgono le imprese dell'uomo e del condottiero su quelle di carattere religioso. L'opera fu terminata nel 1481 e presenta sul fronte del cassone due delle vittorie militari del doge ottenute come capitano da mar: a sinistra, l'accettazione della chiave di Scutari (ora Shkodra in Albania) dopo la sua sconfitta di un assedio turco nel 1471 e, a destra, la presentazione delle chiavi di Famagosta a Caterina Cornaro per assicurarsi la sua posizione prima come reggente (1473-1474) e poi come regina di Cipro (1474-1489).

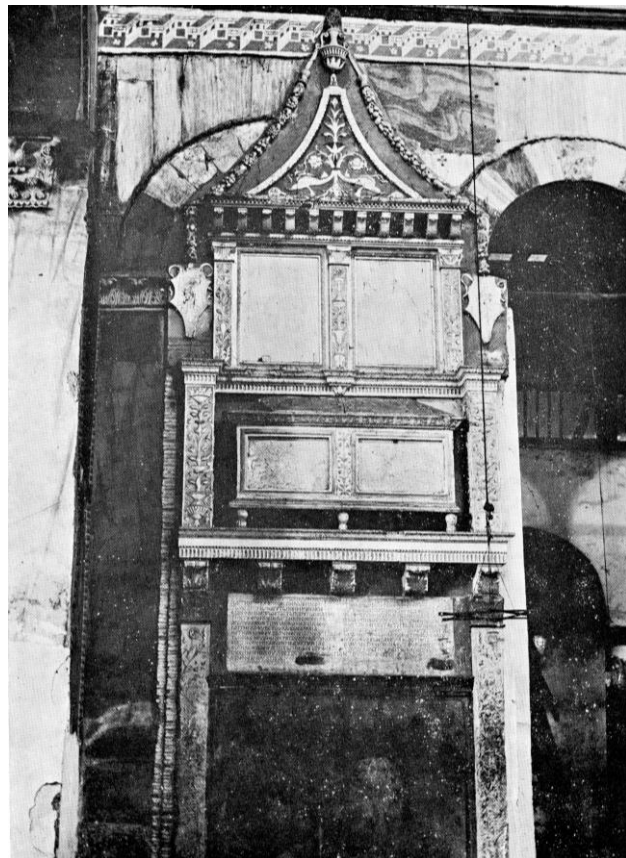
In questo contesto, piace ricordare anche un'altra opera presente in Grecia e anch'essa attribuita ai Lombardo. Si tratta della tomba di Loukas Spandounes (m. 1481) nella basilica di San Demetrio a Salonico, completata nel 1485 [Bouras 1973]. Il committente era un importante mercante di cereali in città e la sua tomba è emblematica di una famiglia divisa tra Oriente e Occidente. Questo è testimoniato da una stretta relazione tra Spandounes e Venezia: inizialmente condotta attraverso Matteo, un distinto comandante degli stradioti, e poi attraverso Teodoro e altri parenti, come Alessandro e Loukas, per il ruolo di intermediari con l'Impero

MASSIMO VISONE

Ottomano. Due pannelli del sarcofago sono stati rimossi in una data non specificata e ci piace pensare che le vedute di città scolpite celebrassero il ruolo della famiglia in quei territori così come è successo nella tomba di Mocenigo.



3. Tullio Lombardo (attr.), Tomba di Pietro Mocenigo, 1481. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



4. Tullio Lombardo (attr.), tomba di Loukas Spandounes, 1485. Salonico, chiesa di San Demetrio.



5. Tullio Lombardo (attr.), Tomba di Pietro Mocenigo, particolare con l'accettazione delle chiavi di Scutari, 1481. Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



6. Tullio Lombardo (attr.), Scutari assediata dal sultano Maometto II e dal Gran Visir, 1480 ca. Venezia, Scuola di Santa Maria degli Albanesi.

Sempre nel contesto della capitale della città lagunare non si può non citare la veduta di Scutari assediata dal sultano Maometto II e dal Gran Visir. Si tratta di un pannello marmoreo posto sulla facciata della Scuola di Santa Maria degli Albanesi [Gramigna, Perissa Torrinì 2008]. Questa è un'opera di fine secolo, attribuita a Tullio Lombardo, autore del monumento funebre del doge Mocenigo, che aveva difeso la città affacciata sul mare Adriatico. In entrambi i casi, pur nella riproduzione semplificata e di grande immediatezza dei castelli, l'artista mostra una buona conoscenza dei luoghi, probabilmente ricavata traducendo descrizioni degli stessi albanesi giunti a Venezia.

Nel Cinquecento, i maggiori signori del secolo, che vollero sepolcri eretti nei marmi bianchi preferiti dagli antichi, furono attenti a farsi eternare raffigurati in armi a difesa della Chiesa, per esaltare le proprie virtù militari, quasi a sostituirsi essi stessi all'icona di san Michele Arcangelo che con la spada sguainata a difendere la fede in Dio contro le orde di Satana, come era già avvenuto per Ladislao di Durazzo sulla sommità della sua tomba napoletana a San Giovanni a Carbonara, compiuta tra il 1414 e il 1428. Uno sviluppo del modello medievale che compete non solo a Napoli, Venezia e Spagna, come abbiamo visto sinora, ma anche all'ambito di cultura francese, legato ad alcuni episodi della Guerra della Lega di Cambrai. Si ricordano, nella prima metà del XVI secolo, la tomba di Luigi XII e di Anna di Bretagna a Saint Denis e il monumento funebre a Gaston de Foix, nipote dello stesso Luigi XII (oggi smembrato e custodito presso diversi musei), si tratta dei primi episodi di questo fenomeno ed entrambe sono commissionate da Francesco I e affidate a maestranze italiane.

A Napoli, come abbiamo detto, la scultura funeraria vanta testimonianze antiche su questo soggetto, legate soprattutto al mondo spagnolo [Weise 1977, 83-117; Abbate 2001, 6-21; Zezza 2011]. L'influenza spagnola si innesta sulla cultura umanista locale in maniera evidente nei monumenti sepolcrali di alcuni viceré a opera di Giovanni da Nola [Abbate 1992, 181-258], allievo dello scultore Pietro Belverte da Bergamo, ma che aveva collaborato con artisti iberici [Naldi 2013]. Giovanni da Nola scolpisce un elevato numero di scene di guerra con sfondi urbani e di paesaggi ben definiti: Napoli, con tre raffigurazioni delle fortificazioni; il golfo di Pozzuoli; la piana di Otranto; quella del Brenta; e il golfo di Orano in Algeria. Lo scultore si rivela un 'vedutista' di grande realismo, con qualità pittoriche particolarmente significative, piuttosto rare nel campo dell'arte plastica.

Agli esordi è il sepolcro di Ramon Folch de Cardona a Bellpuig [Gassó 2009], realizzato su commissione della moglie Isabel de Requesens y Enríquez, con rilievi improntati da un forte naturalismo. Il programma celebrativo vede la raffigurazione della presa di Mers-el-Kébir (1505) sul basamento, mentre sul fregio superiore è la battaglia del Brenta, o di Vicenza (1513), vinta da Cardona, capo dell'esercito della Lega Santa contro i Veneziani, che costituì per il viceré di Napoli un parziale riscatto dalla sconfitta di Ravenna.

Vi è poi il sepolcro di don Pedro de Toledo e Maria Ossorio Pimentel [Middione 2004; Naldi 2007] di Giovanni da Nola e aiuti, tra i quali Annibale Caccavello e Giandomenico d'Auria, commissionato dallo stesso viceré verso il 1550 e sistemato nel 1570 nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli. Sui tre lati della base sono i bassorilievi con l'arrivo di Carlo V a Napoli (1535), la vittoria contro i Turchi a Otranto (1537) e la vittoria contro Barbarossa a Baia (1544). Nella battaglia di Otranto il viceré è rappresentato in primo piano mentre accorre a cavallo all'attacco per difendere la città da una delle incursioni del pirata Barbarossa, nonostante la politica di fortificazioni lungo la costa pugliese avesse intensificato il sistema difensivo contro gli assalti barbareschi [Brunetti 2016]. La veduta del golfo di Pozzuoli è una preziosa fonte iconografica per l'analisi delle strutture difensive, da un punto di vista del tutto simile al disegno realizzato nel 1539 da Francisco de Hollanda [Del Gaudio 2008, 144; Rago 2012, 585-587].

MASSIMO VISONE



7. Giovanni da Nola, Tomba di don Pedro de Toledo. Particolare con don Pedro de Toledo alla battaglia di Otranto, 1550 ca. Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.



7. Giovanni da Nola, Tomba di don Pedro de Toledo. Particolare con la vittoria con Barbarossa a Baia, 1550 ca. Napoli, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.

4. I riflessi del mito sui monumenti funerari e trionfali tra Napoli e Venezia

In Europa, dalla metà del Cinquecento, i grandi pantheon reali celebrano la memoria di alcuni dei protagonisti della guerra della Lega di Cambrai, come il monumento funebre di Massimiliano I d'Asburgo a Innsbruck.

In Italia, tra i più noti monumenti eretti in pubblica piazza, in cui è presente come elemento decorativo una veduta urbana che celebra la memoria del personaggio, si ricorda quello dedicato a don Giovanni d'Austria a Messina (1572-1573), opera di Andrea Calamech. Sul basamento sono quattro pannelli bronzei, tra cui la disposizione delle due flotte in battaglia, la sconfitta turca e la flotta alla fonda del porto di Messina. L'insieme va interpretato come un ossequioso omaggio al vincitore, ma, allo stesso tempo, costituisce un'autocelebrazione della città attraverso la veduta a volo d'uccello. Questa sembra ripetere la tradizione iconografica del Cinquecento, a partire da Antoine Lafréry, ma di fatto costituisce un

documento unico per lo studio della storia urbana di Messina, perché la pianta-veduta è aggiornata al 1572, l'anno della commessa [Aricò 1988]. Dello stesso autore si ricordano quattro pannelli marmorei che rivestivano la base del monumento al duca Carlo Spinelli [Bentivoglio 2011; Valtieri 2011], ubicato in una piazza della vecchia Seminara in Calabria distrutta dal sisma del 1783, ma che esulano dal presente discorso.

Per un aumento generale della ricchezza, anche l'aristocrazia può aspirare alla celebrazione dei grandi condottieri del casato attraverso sepolcri sempre più monumentali, sempre più architettonici, al pari dei grandi pantheon di dogi, sovrani e viceré. I temi profani fanno una timida comparsa in queste opere sotto l'aspetto allegorico o decorativo e, nella prima metà del Seicento, uno dei temi più felici è proprio quello dell'iconografia urbana. L'uso di modelli e piante in rilievo si diffonde soprattutto nel XVII secolo e fu proprio una prerogativa militare e, di conseguenza, applicata per la celebrazione di uomini d'arme.

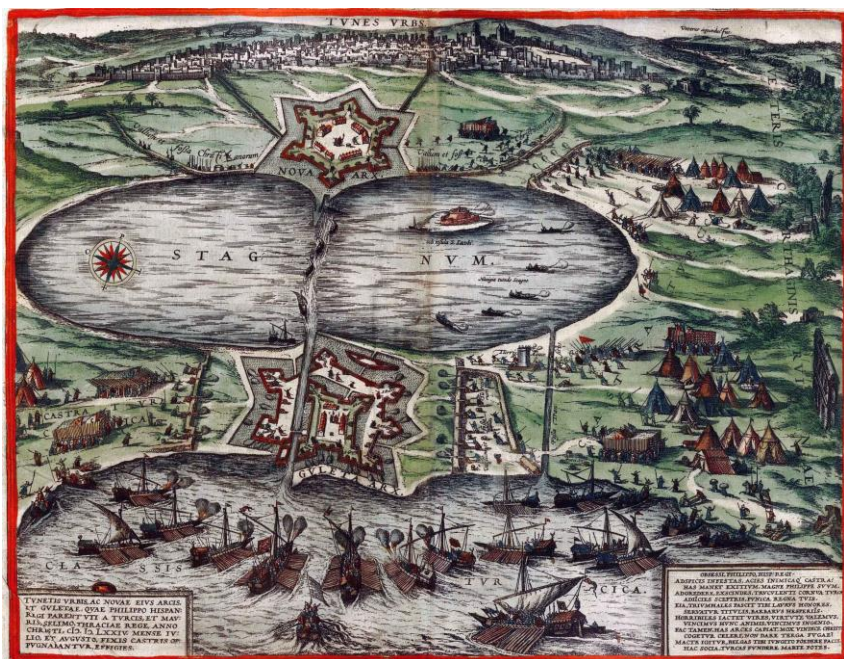
All'interno di questo filone si inseriscono due episodi scultorei di cavalieri napoletani. Essi attestano la circolazione e la fortuna di vedute e della cartografia di siti coinvolti in imprese celebri per la storia dell'Europa [Nuti 1996, 203-224].

Il monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa nella chiesa dei Santi Severino e Sossio è da attribuirsi per la parte scultorea a Geronimo d'Auria [Nappi 1992, 124-125; Grandolfo 2011-2012, 149-150] – figlio di quel Giandomenico che fu tra i migliori allievi di Giovanni da Nola – per alcuni pagamenti effettuati da Carafa allo scultore nel 1603, mentre la lapide reca l'anno di morte (1611). La struttura è impostata ancora secondo canoni cinquecenteschi, ma è piuttosto precoce nell'uso delle vedute scolpite [Borrelli 1997]. Ai lati delle colonne sei scenette a bassorilievo, che possono essere attribuite al marmorario fiorentino Silvestro Ferrucci che vi lavora tra il 1602 e il 1603. Esse raffigurano le campagne militari a cui partecipò Carafa: *L'assedio di Malta* (1565); *La battaglia di Lepanto* (1571); *La conquista di Tunisi* (1573); *La battaglia di Alcântara* (1580); *Anversa* (1584-1585) e la *Battaglia a Fontaine Française* (1595) in Borgogna, probabilmente una ricostruzione ideale realizzata attraverso le numerose descrizioni letterarie dello scontro in aperta campagna.

Vincenzo Carafa partecipò con don Giovanni d'Austria alla presa di Tunisi e con Alessandro Farnese alla guerra di Fiandra e all'assedio di Anversa. A un'attenta riflessione, se la veduta di Messina ha un chiaro intento celebrativo e apologetico nel complesso della composizione plastica, la raffigurazione delle battaglie nel sepolcro napoletano sembrano stare allineate come tavolette votive, a dimostrazione di una vita attiva e gloriosa in difesa della Chiesa, oltre che testimoniare l'incapacità di rinnovare un impaginato architettonico che in questo caso si mostra ancora debitore della tradizione medievale.

I bassorilievi mostrano elementi che contraddistinguono chiaramente i siti scolpiti, ma al contempo mostrano una certa eterogeneità nella tipologia rappresentativa, attestando una varietà delle fonti fornite allo scultore e alla sua bottega per il completamento dell'opera. Così nella celebre battaglia navale contro i Turchi ricorre il ben noto schieramento delle flotte della Lega Santa e dell'Impero Ottomano prima dello scontro frontale. Nella veduta prospettica di Tunisi è evidente il modello di riferimento nella raffigurazione presente nell'edizione del 1575 del *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg, ma riveduta cronologicamente nella riproduzione dell'episodio storico che era antecedente l'atlante di due anni. Pertanto è assente la nuova struttura fortificata realizzata per volontà di don Giovanni d'Austria dopo la conquista della città nord-africana [Scalesse 2005]. Nella battaglia di Alcântara si riconoscono le truppe di terra che seguono l'omonimo fiume e la città di Lisbona affacciata sull'oceano con le flotte navali pronte ad attaccare, mentre, al di là della cinta muraria, emerge parte della città poi distrutta dal terremoto del 1755 [Franca 1996].

MASSIMO VISONE



10. Tunes Urbs (Tunisi), in Georg Braun e Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia 1575.



11. Geronimo d'Auria (attr.), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603 ca. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, particolare con la presa di Tunisi.



8. Matteo Perez d'Aleccio, *Il soccorso piccolo al Borgo di notte tempo. A di 5 luglio 1565*, 1576. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Trono.



9. Geronimo d'Auria (attr.), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603 ca. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, particolare con l'assedio di Malta.

Molto interessante è la rappresentazione dell'assedio di Malta, ripresa da un affresco di Matteo Perez d'Aleccio del 1576 nella Sala del Trono del Palazzo del Gran Maestro a La Valletta con *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a dì 5 luglio 1565*. Tale dipinto fu poi inciso dallo stesso artista salentino nel 1582, riportando il celebre episodio su carta e confermando la vasta diffusione della sua rappresentazione. Un'opera e un evento storico, la cui iconografia ebbe tale fortuna da essere ancora riprodotta da Anton Francesco Lucini nel 1631, attestando una vasta diffusione di quest'opera [Ganado, Mifsud Chircop 1995, I, 466-469, 473-474, II, 110, 127, 155].

La magnificenza dell'uomo d'armi, perpetuata in eterno attraverso la rappresentazione di un evento storico, trova a Venezia e a Napoli un particolare filone ricco di opere di grande interesse per la raffigurazione di città del Mediterraneo coinvolte nelle guerre precedenti il grande scontro di Lepanto.

A Venezia vengono scolpiti monumenti in cui si inseriscono vedute e rappresentazioni celebrative dei 'capitani da mar'. Il periodo di acuta tensione in Europa alimenta l'esigenza di una rinnovata autocelebrazione della Repubblica, seguita da una vasta produzione di immagini e di altre forme elogiative delle principali cariche militari della flotta. La quantità di testimonianze letterarie e iconografiche denota una ricerca spasmodica sia dei nuovi mezzi di rappresentazione, sia dei più stretti legami fra la cultura aristocratica e la cultura popolare, per alimentare e mantenere la politica del consenso. Sembra che in tale periodo si vengano elaborando, articolando e irrobustendo un linguaggio e un insieme di immagini più intense e forti del capitano.

La committenza architettonica e scultorea risponde ad alcune delle istanze sin qui evidenziate [Roca de Amicis 2008; Casini 2001]. In ambito privato, nella seconda metà del XVII secolo, Jacopo Foscarini ai Carmini, Alvise Mocenigo ai Mendicanti, Antonio Barbaro a Santa Maria del Giglio e Francesco Morosini a San Vidal, in un progetto parzialmente realizzato [Biadene 1985], riprendono l'esempio del monumento funebre del doge Pietro Mocenigo e commissionano monumenti funerari nei quali possa venire esaltata la loro dignità di condottieri. Secondo una tendenza coeva, è negli edifici religiosi, più che nei palazzi civili, che si esercita la sperimentazione, ma nei programmi visuali seicenteschi i motivi profani prevalgono su quelli sacri e la tendenza alla glorificazione individuale sembra imporsi ai richiami alla Repubblica. Si manifesta insomma un messaggio laico secondo modalità sempre più divulgative, propagandistiche e teatrali.

Il monumento di Foscarini [Rossi 2005], posto sulla controfacciata della chiesa dei Carmini, si contraddistingue per la rappresentazione di battaglie navali nei due basamenti laterali. Documenti attestano che Foscarini chiese già alla fine del Cinquecento di essere ricordato come capitano, ma l'opera è stata poi commissionata dal figlio a Francesco Contarin fra il 1618 e il 1620.

Nel monumento del procuratore Mocenigo [*San Lazzaro dei Mendicanti* 2004], all'ingresso della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, Giuseppe Sardi, architetto di successo del barocco veneziano, ma di origini svizzere, è responsabile del programma iconografico, modellato a doppia fronte sul concetto dell'arco di trionfo. Mocenigo è conscio dell'importanza delle sue imprese per la Repubblica. Seguendo moduli consueti di rappresentazione dei capitani, nella parte esterna vengono posti quattro altorilievi delle fortezze di Candia, conosciute dalle descrizioni e dalle illustrazioni di Marco Boschini (*Regno tutto di Candia delineato*, Venezia 1651). Nell'interno, al centro della parte superiore è ritratto Mocenigo che assiste alla sfilata dell'armata, mentre lateralmente due rilievi raffigurano le scene delle battaglie di Candia e di Paros.

MASSIMO VISONE

Conclusioni

Una celebrazione architettonica più articolata e complessa è commissionata da Antonio Barbaro, uno dei più noti protagonisti dell'assedio di Candia (1647-1669), morto nel 1679. Barbaro, di umili origini, sfrutta il conflitto per una rinascita economica e sociale fino a disporre di risorse tali da consentirgli la realizzazione della grandiosa facciata di Santa Maria del Giglio [Gaier 2002, 336-352], ultimo e più emblematico esempio della celebrazione personalistica del barocco veneziano. In alto sono scene di battaglie navali e imbarcazioni; in basso, negli specchi dei basamenti delle semicolonne, bassorilievi celebri con episodi della vita di Barbaro e i luoghi dove svolse incarichi politici per conto della Repubblica, una veduta planimetrica di Roma e cinque di città governate dalla Serenissima (Candia, Corfù, Padova, Spalato, Zara).

Si avvia così a conclusione una felice stagione per le vedute scolpite di città sotto assedio, ma questo soggetto non mancherà di avere una sua più lunga fortuna pittorica. Il genere della pittura di battaglia, infatti, continuerà ancora a lungo per tutto il corso del Seicento, ma queste saranno solo battaglie senza eroi, celebrazioni di una memoria sempre più evocative di un mito, nei salotti civili e militari si ascolteranno solo gli echi lontani degli scontri raffigurati su tele, tra paesaggi e grande concitazione [Saxl 1939-1940].

Bibliografia

- ABBATE, F. (1992). *La scultura napoletana del Cinquecento*. Roma, Donzelli.
- ABBATE, F. (2001). *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma, Donzelli.
- Atlas militaires manuscrits européens (XVI^e-XVIII^e siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations* (2003), edited by I. Warmoes, É. d'Orgeix, C. van den Heuvel. Paris, Musée des Plans-Reliefs.
- ARICO, N. (1988). *La statua, la mappa e la storia: Il Don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della città», n. 48, pp. 51-68.
- BARRETO, J. (2004). *La porte en bronze du Castelnuovo de Naples: naissance de la chronique monumentale*, in «Histoire de l'Art», 54, pp. 123-138.
- BARRETO, J. (2013). *La Majesté en images, portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*. Roma, École française de Rome.
- BENTIVOGLIO, E. (2011). *Le battaglie di Seminara (1495 e 1503) nei bassorilievi del monumento di Carlo Spinelli*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 479-490.
- BIADENE, S. (1985). *Antonio Gaspari: i progetti non realizzati*, in *Le venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, a cura di L. Puppi, G. Romanelli. Milano, Electa, pp. 94-105.
- BORRELLI, G.G. (1997). *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in *La scultura del Seicento a Napoli*, a cura di F. Abbate. Torino, Scriptorium, pp. 145-167.
- BOURAS, Ch. (1973). *The tomb of Loukas Spandounis in the basilica of St. Demetrius, Thessaloniki*, in «Annuario Scientifico del Politecnico di Salonicco», n. 6, pp. 3-63.
- BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni nel vicereame di Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García. Napoli, Pironti, pp. 733-770.
- CASINI, M. (2001). *Immagini dei capitani generali «da Mar» a Venezia in età barocca*, in *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà, secoli XV-XVII*, a cura di M. Fantoni. Roma, Bulzoni, pp. 219-270.
- CONTICELLI, V. (2005). *«Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata». Osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo: Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice. Firenze, Edifir, pp. 179-189.
- DE DIVITIIS, B. (2013). *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples. the Transformation of Two Medieval Castles into «all'antica» Residences for the Aragonese Royals*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, pp. 441-474.
- DEL GAUDIO, R. (2008). *Il Castello di Baja: una fortezza inutile?* in *Territorio, fortificazioni, città: Difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 139-167.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino, Einaudi.

- FRANCA, J.-A. (1996). *Le immagini di Lisbona, 1505-1755*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta. Napoli, Electa Napoli, pp. 136-147.
- GAIER, M. (2002). *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- GANADO, A.; MIFSUD CHIRCOP, M. (1995). *A Study in depth of 143 Maps representing the Great Siege of Malta of 1565*, 2 voll. Valletta, Publishers enterprise group.
- GASSÓ, J.Y. (2009). *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Bellpuig, Saladrigues.
- GRAMIGNA, S.; PERISSA TORRINI, A. (2008). *Scuole grandi e piccole a Venezia tra arte e storia. Confraternite di mestieri e devozione in sei itinerari*. Venezia, Grafiche 2am.
- GRANDOLFO, A. (2011-2012). *Geronimo d'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, XXIV ciclo, tutor F. Caglioti.
- HEIM, D. (2009). *Instrumentos de propaganda política borgoñona al servicio de los Reyes católicos. Los relieves de la guerra de Granada en la sillería de la catedral de Toledo*, in *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, a cura di M.C. Cosmen Alonso et al. León, Universidad de León, pp. 203-215.
- Lombardo. *Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500* (2006), a cura di A. Guerra, M.M. Morresi, R.V. Schofield Vaughan. Venezia, Marsilio.
- MANFRONI, C. (1902). *La battaglia di Gallipoli e la politica veneta turca (1381-1420)*, in «Ateneo veneto», XXV, vol. 1, pp. 3-34; vol. 2, pp. 129-169.
- MIDDIONE, R. (2004). *San Giacomo degli Spagnoli a Napoli: il sepolcro di Pedro de Toledo*, in «FMR», 3, pp. 99-124.
- NALDI, R. (2007). *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di Id. Napoli, Electa Napoli, pp. 9-59.
- NALDI, R. (2013). *Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, a cura di T. Mozzati, A. Natali. Firenze, Giunti, pp. 120-131.
- NAPPI, E. (1992). *Catalogo delle pubblicazioni editate dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città: Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia, Marsilio.
- POLLAK, M. (2000). *Representation of the city in siege views of the seventeenth century. The war of military images and their production*, in *City walls: The Urban Enceinte in Global Perspective*, edited by J.D. Tracy. Cambridge, Cambridge University Press.
- POLLAK, M. (2010). *Cities at War in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- La Puglia, l'Adriatico, i turchi (dai selgiukidi agli ottomani, 1071-1571)* (2013), a cura di N. Lavermicocca. Lecce, Capone.
- Le porte di Castel Nuovo. Il restauro* (2004), a cura di M. Santucci, Napoli, Electa Napoli.
- RAGO, G. (2012). *La residenza nel centro storico di Napoli. Dal XV al XVI secolo*. Roma, Carocci.
- ROCA DE AMICIS, A. (2008). *Le chiese e le facciate commemorative*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Id. Venezia, Marsilio, pp. 248-271.
- ROSSI, P. (2005). *Le statue del monumento Foscarini ai Carmini*, in «Venezia arti», 15-16, pp. 73-77.
- San Lazzaro dei Mendicanti. Il restauro del monumento di Alvise Mocenigo* (2004), a cura di E. Zucchetta, Venezia, Marsilio.
- SAXL, F. (1939-1940). *The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», III, pp. 70-87.
- SCALESSE, T. (2005). *Il forte nuovo di Tunisi (1573-1574)*, in *L'architettura degli ingegneri: Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino. Roma, Gangemi, pp. 252-271.
- SETTON, K.M. (1978). *The Papacy and the Levant, 1204-1571*, 4 voll. (1976-1984). Philadelphia, The American philosophical society.
- SPANDOUNES, T. (1997). *On the origin of the Ottoman Emperors*, edited by D.M. Nicol. Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press.
- VALTIERI, S. (2011). *I pannelli del monumento del duca Carlo Spinelli a Seminara*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 491-498.

MASSIMO VISONE

VISONE, M. (2012a). *Siege Views and the Genius Militant in Venice and the Kingdom of Naples*, in *Siege Views and the Representation of Cities in Early Modern Europe*, edited by P. Martens, *Proceedings of the 2nd International Conference of the European Architectural History Network*, edited by H. Heynen, J. Gosseye. Brussels, Koninklijke Vlaamse Academie van België, pp. 48-52.

VISONE, M. (2012b). *Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia*, in *L'iconografia delle città svizzere e tedesche, dai prototipi alla fotografia*, a cura di C. de Seta, D. Stroffolino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 319-342.

VISONE, M. (2016). *Tra sacro e profano: raffigurazioni scolpite di città tra XV e XVII secolo. Uomini d'arme, artisti e vedute in viaggio per l'Europa*, in *Universos en Orden: Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, a cura di R.M. Cacheda Barreiro, C. Fernández Martínez, 2 vols. Santiago de Compostela, Alvarellos, II, pp. 1393-1434.

WEISE, G. (1977). *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento: Revisioni, critiche, confronti ed attribuzioni*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

WOODWARD, D. (1996). *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors & Consumers*. London, British Library.

ZEZZA, A. (2011). *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale: Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore. Roma, Viella, pp. 511-523.